قراءةٌ في قصيدة (إلى أبي تُراب) للشيخ الوائلي

م.م خالد عبد النبي عيدان الأسدي

المقدّمة ..

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيْمِ

الحمد لله الذي منَّ على عباده بعبادته ، وأنار دياجي الأمة بتوحيده ، ودعاهم لدعائه ، وضمن لهم الإجابة ، والصلاة والسلام على خير خلق الله محمد بن عبد الله (صلى الله عليه وآله) وعلى أمير المؤمنين وسيد الوصيين علي بن أبي طالب (عليه السلام) وعلى سيدة النساء من نقيَّات الجيوب وعديمات العيوب فاطمة الزهراء وعلى سيِّدَي شباب أهل الجنة الحسن والحسين وعلى الأئمة من ولد الحسين المعصومين الطيبين الطاهرين.

وبعد.

شرعت الدراسات الحديثة إلى البحث في علم الجمال ، وأخذت على عاتقها بيان مفاصل البحث فيه ، وهو يدخل في حيِّز النقد الأدبي ، وكونه من الدراسات الحديثة، مما حدا بنا إلى البحث فيه وبيان مكامن الجمال في النص الأدبي ، والفرق بين الجمال والفن ، ولرغبتنا في قصيدة الشيخ احمد الوائلي رحمه الله التي سمَّاها (إلى أبي تراب) أردنا أن يتضح لنا مكامن الجمال في هذه القصيدة ، فشرعنا في البحث وجاء العنوان (قراءة في قصيدة (إلى أبي تراب) للشيخ الوائلي) ، من أبرز الروافد التي رفدت البحث: الأسس الجمالية في النقد العربي ، د. عز الدين إسماعيل ، وجماليات التجاور ، د.كمال أبو ديب ، في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، د. فائق مصطفى، نثر الإمام الحسين ، دراسة تحليلية في جمالية بنية النص ، د.حيدر محمود شاكر، وغيرها ، وجاء البحث بتمهيد ومبحثين :

في التمهيد : درسنا القيم الجمالية من مصطلح الجمال وتعريفه ، ومصطلح الفن وتعريفه ، والفرق بينهما ، وكذلك شيء من حياة الشيخ الوائلي رحمه الله .

وجاء المبحث الاول : درسنا فيه جمالية النسيج اللفظي في القصيدة .

أمَّا في المبحث الثاني : درسنا فيه جمالية توظيف المفردات في القصيدة .

وانتهى البحث بنتائج توصل إليها من خلال القراءة والتتبع ومن ثم قائمة بالمصادر والمراجع .

ولا يفوتنا أن نذكر بأنّ البحث اتخذ الدقة والاختصار الشديدين خشية الإطالة ، ولا ندّعي الكمال للبحث ؛ إنّما الكمال لله تعالى ، ولكن حسبنا اجتهدنا وعملنا .

والحمد للهِ ربِّ العالمين ..

التمهيد

إنَّ لكل عمل أدبي ما يُميزه عن غيره من حيث الوحدة الكلية أو الشمولية التي تجعل من الأديب مميزاً عمن سواه من الأدباء والمبدعين ، وهذه المستويات التمييزية للأديب تكون بمثابة وسام يرتديه ما دام نصُّه على قيد الحياة ، فمن الكُتَّاب من كانت الصبغة المأساوية طاغية على أدبه فيرتدي هذه الصبغة في جميع نتاجاته الأدبية ، ومنه من يكون طابع الهزل أو الصبغة الهزلية مشربة في نصوصه فيُعرف بهذا اللون، ومنه من يتصف بالوعظ والحِكَم فتؤخذ أشعاره بمثابة الأمثال للنصح والإرشاد وهكذا...، فهذه مجموعة من المستويات البلاغية والدلالية

يُلبس منها الكاتب أدبه ما يراه ينسجم وحياته الاجتماعية ، لأنَّ المبدع ابن بيئته كما هو معروف ، وقد ارتبطت الفنون بالإنسان منذ أن وجد على وجه الأرض ((لأنَّ الفطرة الإنسانية نفسها بحاجة إلى التعبير عن نفسها وما يعتريها من نزعات ولذلك التفت إليه القدماء من فلاسفة ودارسين فميزوا بين وجهتين رئيستين للفن هما : **الفنون العلمية** : وهي الفنون التي تتصل بإتقان الصناعات الحرفية ... ، **والفنون الجميلة** : وهي الفنون التي كانت غايتها الأولى تحقيق المتعة الجمالية قبل الغاية النفعية كفنون المسرح والموسيقى والرسم وغيرها ، فالفرق بين الإثنين يكمن في الغاية وما يترتب عليها))(١)، والمستوى الجمالي ينتمي إلى الفنون الجميلة التي غايتها تحقيق المتعة الجمالية قبل النفعية ، ونقصد بالمستوى الجمالي : هو المستوى الجمالي للألفاظ التي يصيغها الكاتب صياغة تبعث على التأمل والجذب ، من حيث بنية التعريف وجوهر التعامل والتوظيف ، وجمالية النسيج اللفظي ، وجمالية توظيف المفردات ، لذا سيعمد البحث إلى العناية بهذه الجماليات وتطبيق قوانينها في شعر الشيخ الوائلي بعد أن يُوضح ما قد يستغلق على القارئ الكريم أثناء البحث ، وهو ماهية البنية الجمالية ، والفرق بينها وبين الفن ، وشيء من حياة الشيخ احمد الوائلي، فينقسم التمهيد الى قسمين :

١. الجمال والفن :

إنَّ الدراسة الجمالية من الدراسات الحديثة والمعاصرة، تُعنى بالنقد الحديث والمعاصر ، والتي أخذت على عاتقها الاهتمام ببنية النص من حيث المعالجة والكشف للعلاقات بين عناصره ، وكذلك بيان العلاقة بين التراكيب ، وهذا يتم من خلال إجراءات تقوم بها الدراسة الجمالية ؛ مبنية على أسس تتبناها في كشف أسرار النص ، والقيمة الأدبية التي يتمتع بها النص المراد دراسته ، و((يتأتى تعدد المصطلحات الجمالية أو الشعرية أو الإنشائية وغيرها ، من نقص استيعاب النقاد في فهم جوهر الأسس المترتبة على بناء المصطلح نفسه ، بين النظرية واستنطاق تطبيقاتها الممنهجة بفعل التوظيف الإجرائي على الاجناس الأدبية عامة ، وعلى الأنماط الشعرية الإبداعية خاصة))(٢) ، كانت المشكلة الرئيسة في التمييز بين الجمال والإستطيقا من حيث البعد الحسي للصورة الجمالية الطبيعية والفنية لهما؛ دخول الفلسفة في معرفة النقد والتأمل في النصوص الأدبية للغرض النقدي (٣) ، وما يعنينا في هذا البحث هو اظهار مكامن الجمال البنيوية في قصيدة من شعر الشيخ احمد الوائلي .

أ ـ الجمال :

يتعسر علينا معرفة البدايات الاصطلاحية للجمال ، ((وذلك لتعدد التفسيرات والمنطلقات الفلسفية والنقدية والعلمية التي حاولت الإحاطة بمظهره ومخبره عبر تاريخ البشرية. كما صدمت عدمية ثبات معانيه وتعددها المفكرين والفلاسفة والنقّاد وحتى علماء النفس فهو يمكن أن يكون مادياً يتجسد في صورة أو شكل أو هيئة(*) من جهة ، وهو يمكن أن يكون مثالياً يحتويه مضمون أو فكرة مجردة ومجاوزاً لعالم الواقع من جهة أخرى))(٤)، وبسبب هذه الثقافات المتنوعة التي أوغلت الجمال وقيمه في أثنائها؛ أصبح من الصعب تحديد مصطلح معيَّن يُشار له بالبنان على أنَّه هو تعريف الجمال بعينه ولا يتعداه لغيره ، وهذا إن دلَّ فإنَّما يدلُّ على الإقبال المنقطع النظير لهذا الفن دون غيره من قبل العلوم الأخرى ، ونحن لا نقول : أنَّ هذه العلوم تدرسه بمعنى واحد، أي: إنَّ علم الجمال إن كان مختصاً بالأدب ليس بالضرورة أن يدرسه صاحب الفلسفة بشكله الأدبي ، وإنَّما كلُّ علمٍ يدرس الجمال من حيث علمه هو ، فالفيلسوف يدرسه من حيث الفلسفة ، والأصولي يدرسه في علمه المختص به، والناقد

يدرسه من حيث النقد ، بغض النظر عن الأسس التي وُضعت لهذا الفن ، وهذا يدل على استيعاب علم الجمال للعلوم الأخرى ، ((وظل الجمال يروغ دوماً من كل التفسيرات ، ويقف هناك في الظل أو النور متألقاً وعلى وجهه ارتسمت ابتسامة تشبه ابتسامة الموناليزا، تلك التي حيّرت الملايين منذ قرون عدة ، ولا تزال تحيرهم))(٥)، لأنه ذو طبيعة مرنة ومألوفة عند الناس على اختلاف أنواعهم وأزمانهم وأجناسهم(٦). وبعد ما تقدم من عرض وآراء فإنّ الجمال لا يمكن حدَّه بمكان فهو يُوصف ولا يُدرك ، وهذا بمعنى الجمال يكون بالكلِّية أو بالشمولية ، البيت الجميل يكون جميلاً بكليته لا بجزء دون آخر ، لهذا نحكم على القصيدة مثلا جميلة لكن في تقطيعها يذهب الجمال ولا يمكن بيان جمالها بجزء من اجزائها .

ومن الممكن أن نوجد من ما تقدم تعريفاً أو مفهوماً لجمال النص الأدبي من خلال استقراء ما تقدم من آراء فيه : فهو العلم الذي يبحث في التراكيب والقرائن والسياق الذي تكون منها النص الادبي ، وبيان مكامن القوة والضعف والجميل والقبيح ... وغيرها ، وكذلك هو العلم الذي يبحث عن ما ورائيات النص الأدبي .

ب . الفن :

وجد الفن منذ قديم الزمان ، أي منذ أن وجد الإنسان على وجه البسيطة فكان في وجدانه وفكره حب الفن ، فهو ظاهرة قديمة اغرست في فكره ، فصار يُحاكي بها الطبيعة وصبغ حقائقها برؤاه ، وأضاف من روحه على روحها لكي تستوي او تصل إلى الكمال من دون نقص ، وأجمل ما يمثُّل أمام ناظريه . ولذلك قيل: إنَّه ـ أي الفن ـ هو الطبيعة فضلا عن الإنسان الذي من خلاله تكمل وتزدهر وتصل إلى الجمال الذي تنشده روحه التواقة إلى رؤية هذا الفن مكتملا رائعاً . وقد تكاثرت وجهات النظر واختلفت الآراء في حدوده إلاَّ أنَّها مهما تغايرت وتشعبت ؛ لابدَّمن مفهوم عام يجمع شتات المعاني للفن ؛ لأنه مجموعة العمليات والطرق التي يقوم بها الفنان لخلق عمل أو نتاج جميل ، يعبّر به عن نفسه بصدق ووعي ، وتفاعلـــه مع بيئته التي لها الأثر الكبير في نتاجه بمفهومها الواسع . إذاً غاية الفن هو الوصول العمل الذي لا يستطيع فعله الآخرون . ودون الفن يبقى كل تعبير عن المضمون فارغاً ، مبتذلاً لا يتمتع بطاقات الروعة والاندهاش وهي المظاهر الأوّليّة للإحساس بالفن(٧) ، وهذا يعني شمولية الفن وجزئية الجمال ، فالفن هو الإطار الشامل الذي يحوي بداخله كل النتاجات الجميلة وغير الجميلة ، النقدية وغيرها ، الهزلية والجدية .... إلخ ، فبين دفتي الفن يوجد الجمال .

٢. الشيخ أحمد الوائلي : ولادته ، نشأته ، آثاره ، وفاته.

هو الشيخ أحمد بن الشيخ حسون بن سعيد بن حمود الليثي الشهير بـ(الوائلي) خطيب شهير ، وأديب مرهف الحس ، ولد في النجف الأشرف يوم الجمعة ١٧ ربيع الأول في ذكرى ولادة الرسول الأعظم (صلى الله عليه وآله) سنة ١٣٤٧هـ وسُمي على اسم رسول الله ، ونشأ على يد أبيه ولُقِّب بـ(عميد المنبر الحسيني) ، له مؤلفات عدة من أشهرها (ديوان شعر ، هوية التشيع ، تجاربي مع المنبر ، موسوعة مصائب أهل البيت وغيرها) حُكم عليه بالإعدام من قبل النظام الصدامي البائد في العراق ، وهاجر على إثرها خارج العراق ، له أكثر من ألف محاضرة دينية ، وهو أول من حوَّل المنبر الحسيني من منبر بكاء ورثاء إلى منبر تعليم وتدريس ، حيث أدخل في محاضراته العلم والمعرفة والتفسير والمعلومات العامة والخطاب الجدلي والمناظرات ومن ثمَّ يُعرِّج على مصائب أهل البيت (عليهم السلام) ، عاد إلى العراق بعد عام ٢٠٠٣م ، حينما سقط نظام صدام ، وحال وصوله إلى العراق

انقضَّ عليه المرض الذي كان يُكابده طوال عقود من الزمن وتوفي على أثره في ٢٨/ جماد الأولى / ١٤٢٨ هـ الموافق ١٤/٧/٢٠٠٣م (٨) .

المبحث الأول

جمالية النسيج اللفظي في قصيدة (إلى أبي تراب)

إنَّ المشتغلين في هذا المضمار من نقاد وباحثين ؛ انعكست عليهم دلالات النسيج المعجمية من خلال التطبيقات التي قاموا بإجرائها على أعمالهم ، وقد اختلفت الآراء فيها تبعاً لمذاهبهم ومشاربهم المختلفة كلٌ بحسب وجهة نظره إلى النص من خلال زاويته التي يميل إليها من فنيَّة ولغوية ودرجة تقييمه للنص من حيث قيمته الجمالية، لذا ظهرت وجهات نظر مختلفة ، بيَّنت كل منها رؤيتها للنسيج اللفظي الجمالي ، منها :

١ـ أشارت بعضها إلى أنَّ النسيج اللفظي يظهر جماله من خلال التآلف الصوتي في النص، وهذا يكشفه تجاور الأصوات وتجاوبها مع بعضها ؛ فضلا عن التجاوب الدلالي فيها ، والغرض من هذا هو تحقق إيقاع النسيج بين أصوات المفردات أو تجاور الكلمات ، وأضاف بعضهم إلى التآلف الصوتي ؛ الانسجام الإيقاعي بين مفردات النص بأكمله ، فهو يدعو إلى النظرة الشمولية لا التجزيئية (٩) .

٢ـ بعض الباحثين أوعز الأمر إلى التراكيب اللغوية في النص ، من حيث تركيبة النص وترتيبه ، وقد أشار بعضهم إلى أن طريقة الصياغة في كيمياء النص وكيمياء اللفظ أيضاً لها الفضل في إبراز جماليات النص والسحر فيه (١٠) .

٣ـ ومنهم من أحالها إلى التناسق والتصوير الفنيين ، واشترطت الترابط الدلالي النسقي بينهما، فعدُّوه فنَّاً من الفنون الرفيعة في التصوير ، وعندهم هذا لا يحصل لكل الناس؛ وإنَّما يدركه من كانت لديه موهبة خاصة ، لأنَّ الجمال في هذا المضمار يكون خفياً في الغالب ولا يتأتى لكل أحد (١١) .

وغيرها من الآراء التي يطول المقام في ذكرها ، وكما قلنا : إنَّ تعدد الآراء هذا نابع من اختلاف مشارب النقاد وتوجهاتهم ؛ أمَّا ما يخص بحثنا هو جمالية النسيج اللفظي في شعر الشيخ الوائلي في قصيدته الشهيرة **(إلى أبي تراب)** ، ونقصد بجمالية النسيج اللفظي هو((السياق أو النسق أو التناسق الانسجامي، الذي ينتظم بألفاظ كلها تعطي دلالة غرض المضمون الأساس والرئيس في جملة النص أو في وحداته أو فيه كله ، أي : إنَّ صيغ الألفاظ المسوقة في سياق التركيب ؛ تعكس معنى المحتوى الذي يحمله النص نفسه ... فيجعل هذا النسيج اللفظي ؛ النص كتلة واحدة متماسكة داخلياً وخارجياً... مع تقوية الدلالة ظاهرياً وباطنياً))(١٢) ، فيظهر من خلاله الوحدة الموضوعية والنسقية والترتيب والإيقاع والتقنية باختيار الأصوات ، من ذلك ما نجده في قول الشيخ الوائلي : [من الكامل]

غـالى يسارٌ واستـخفَّ يمـينُ ... بكَ يا لَكُنهكَ لا يكـادُ يبينُ
تُجفى وتُعبد والضغائن تغتلي ... والدهرُ يـقسو تـارةً ويلــينُ
وتـظلُّ أنتَ كما عـهدتُكَ نغمة ... لـلآنَ لم يـرقَ لها تـلـحينُ

فرأيتُ أن أرويكَ محضَ روايةٍ   للنـاسِ لا صـورٌ ولا تـلـويـنُ

فلأنَّتَ أروع أن تـكونَ مجرداً   ولـقد يضرُّ برائـعٍ تشـميـنُ (١٣)

ابتدأ الشاعر المطلع بأهم ما هو لدى الناس ؛ وهو الغلو والاستخفاف والجفوة والعبادة ، فأراد من البيت الأول أن يوضِّح أمراً ملأ الدنيا وشغل الناس ، فمنهم من غالى بحب امير المؤمنين (عليه السلام) إلى حدِ العبودية ، واستخف قومٌ بمكانته التي أمر الله الناس أن يُذعنوا لأمره من خلالها ، وهي الولاية والمودة .

ثمَّ ينتقل في عجز البيت إلى الخطاب المباشر بقوله : (**بكَ يا لكُنهك** ..) وذلك للبيان وتوجيه المتلقي لما سيُقال في الممدوح ، وتأتي الأبيات بعد البيت الأوَّل [المطلع] بأسلوب الخطاب المباشر من خلال الكلمات (**تُجفى** ، **تُعبد** ، **تظلُّ** ، **عهدتُك** ، **أرويك**، **فلأنت** ، **تكون**) كلها مباشرة ، وأكثرها بصيغة الأفعال للدلالة على الاستمرار والتجدد والحدوث ، إلا أنَّه أراد من المباشر في الكلام بيان منزلة الآخرين منه (عليه السلام) ، وإنَّ مجمل حركة الأفعال والعناصر الأخرى المنطوية بداخل النص الشعري بدلالاتها الجزئية ؛ تعيد إلى الذهن التكامل في الرؤية المشتملة على مجموع العمود المعنوي في القصيدة ، على الرغم من التشابه الأسلوبي المقصود، وتقرر من خلالها حتمية الصراع بين الخير والشر ، الإيمان والكفر، الفضيلة والرذيلة ... الخ ، وقد استعمل الشاعر جميع حروف المعجم بهذه القطعة ما خلا حرف (الزاي) ، وكأن الشاعر يرسم لنا من خلال هذه الأصوات صوراً حقيقية ملونة ذات طابع جمالي يتراوح بين المرونة واللين والرقة ، إذ إن هذه الحروف ((تفرض إيقاعاً معيناً تكتمل به التجربة الفنية النفسية ويتبلور عالمها الشعري على درجةٍ أقصى من الكمال))(١٤)، وكان لحرف النون المرنان الحصة الكبرى في هذه القطعة ، إذ كل بيت من هذه الأبيات وردت فيه النون أكثر من ثلاث مرات ما بين النون والتنوين الذي هو نون في اللفظ الشعري ، ويبدو أنَّه كان قاصدا في تكثيف هذا الحرف في المطلع والأبيات التي تليه؛ لكي يُطوِّع المعاني بمعية الألفاظ في يده ليفتح آفاقاً جديدة أمام المتلقي لاستيعاب ما سيقوله الشاعر في الممدوح ، وهذا النسيج اللفظي الذي رسمه الشاعر أعطى للنص جمالية توحي بذوبان ذاته في الممدوح من جهة ، وبيان أوحديته في الخطاب واستحقاقه ـ الممدوح ـ لهذا الخطاب من دون غيره ، أمَّا التجاور الصوتي ؛ فقد جاء الشاعر بألفاظ فيها من الجرس الموسيقي وقرب المخرج تارة وبعده تارة أخرى ما يبعث على التأمُل ، ففي عجز البيت الأول كان لحرف الكاف الحض الأوفر بين حروفه فقد جاء (أربع مرات) في كلمات متوالية (بك، كنهك ، يكاد) وهو حرف لهوي شديد ، وكذلك في الأبيات اللاحقة جاء بكلمات متفرقة متجانساً مع الحروف الأخرى لأنَّ هذه القطعة امتازت بالخطاب المباشر ، لذا أُريد لحرف الكاف أن يكون سيد الحروف في هذه القطعة ، واستعمال الكاف مع الباء المجاور له بالمخرج أعطى جمالا للصوت بالمجمل ، وكذلك الكاف مع النون بالتجاور ، أمَّا استعمال الكاف مع الهاء البعيدة في مخرجها عن الكاف احتاجت إلى قوة في الأداء ، وهذا التجاور أنتجت منه دلالة رائعة وهي أن كنه الممدوح بعيد المنال ، وبعده يأتي حرف (الراء) الذي يفيد التكرار والتنبيه ، ومخرجه من طرف اللسان واللهاة مع دفع للهواء متوسط الشدة ، الذي أخذ المرتبة الثانية في هذه القطعة بعد الكاف وذلك في الكلمات (يسار ، الدهر ، تارة ، يرقى ، رأيتُ ، أرويك ، رواية ، صور ، أروع ، مجرداً ، يضر ، برائع) وكأنَّ التردد في معنى الراء أفاد التنبيه وكد الذهن بأسلوب شيق .

ومن ثمَّ يجعل لذاته ـ الشاعر ـ حصة في النسيج اللفظي من خلال انتقاله بأسلوب الإلتفات المباشر باستعمال الأنا بقوله :

إنِّي أتيْتُكَ أَجْتليكَ وأبْتغي وِرداً فعِندكَ للعُطاشِ معينُ

وأَغُضُّ من طرفي أمامَ شوامخٍ وَقَــعَ الزَّمانُ وأسُّهنَّ متينُ

وأراكَ أكبرُ من حديثِ خلافةٍ يستامُها مروانُ أو هارونُ

لكَ بالنفوسِ إمامةٌ فيهونُ لو عصفت بكَ الشُورى أو التَّعْيينُ

فدع المعاولَ تزبئرُ قساوةً وضراوةً إنَّ البناَء متينُ(١٥)

انتقل الشاعر من البيت الثاني الذي يتكلم به بصيغة الأنا إلى الخطاب المباشر في البيت الثالث والرابع ، وهو إلتفات من المتكلم إلى المخاطب غاية في الروعة ، وكذلك جعل من الاحتباك فيه احتباكاً متراصًّا لا يشعر القاريء بالانتقال بين الأبيات ، و في هذه القطعة نرى الشاعر يُركز على المفردة أكثر من جمالية السياق، فقد ركَّز على ألفاظ تسترعي الانتباه والتدبر بتروي مثل قوله : **(أجتليك، المعين، أسُّهنَّ، شوامخ ، يستامها ، تزبئر)** فلم يقل : استوضحك أو أبيِّنُكَ ، بل استبدلها بأجتليك ، وقال: معين ، التي أراد من خلالها بيان أنَّ الحق فيك ظاهر كالماء المعين الجاري الظاهر ، وقال: أسُّهنَّ ، ولم يقل : أساسهنَّ ، ليجعل من حرف السين المكثف دلالة توضح الضغط الشديد في بناء الأساس واستبيان التضحية من خلالها . ثمَّ قال: يستامها ، ولم يقل : يركبها ، أو يستحوذ عليها ، أو يخطفها ، ليُزيد من رخصها وتقاتل الآخرين عليها ، وانت يا امير المؤمنين تزينها ولا تزيدك إلا رهقاً ، ثمَّ قال : تزبئرُ، ولم يقل تحصد او تبطش أو تزداد ، لأنّ التزبير يكون لما خشُنَ من النبات ، مثل : تزبير العاقول ، وتزبير الصُبار ، وكذلك من ((زبرتُ البئر: طويتها بالحجارة))(١٦)، فالمعنيان لا يبعدان من مراد الشاعر ، وتغاير المفردات في هذه القطعة أعطى ملمحاً جماليا بديعا ، مثل استعماله لمفردتي (أغض ، أراك) بالمضارع الذي يفيد الاستمرارية والتجدد والحدوث اللتين دلتا على استمرارية الحدث من أن يطالك أحد بكلامه ، ولو لاحظنا في هذه الأبيات أنَّ الشاعر وضع في كل بيت مفردةً تسترعي التأمل مثل : (أجتليك ، أسُهنَّ ، يستامها ، عصفت ، تزبئر) عدا حركة الأفعال ، أنها تدعو لسبر أغوار هذه الشخصية ، و(عصفت) دلت على أن هناك حملات شعواء على هذه الشخصية وما هي بمزحزحة لها ، أو أراد : مهما قست المعاول فأنت تزداد متانة وقوة ولا تستطيع النيل منك ، والطابع العام في هذه القطعة الرائعة هو الطابع الخبري من الناحية التركيبية والخبر فيها قد أفاد التوكيد والبيان ، أمَّا من الناحية البيانية فقد جاءت الكناية في البيت الأول عن النهر الواضح الجاري، وكذلك الاستعارة في البيت الثالث والرابع استعار للخلافة بالريح الهوجاء العاصفة ، والكناية مرة أخرى في البيت الأخير عن البئر البناء المتين، وكل هذا خلق من النسيج اللفظي الذي استعمله الشاعر ؛ بنية جمالية رائعة تستدعي النفوس التواقة للجمال في المفردات المختارة ، فقد برَّز المفردة على حساب الجملة ليجعل منها الضربة الشعرية التي من خلالها يبثُّ ما يريده للمتلقي.

بعد ذلك ينتقل من الأسلوب الخبري إلى الإنشائي الطلبي من خلال صيغة الاستفهام المتمثلة بقوله :

أأبا تُراب وللتُرابِ تفاخرٌ إنْ كانَ من أمشاجهِ لكَ طينُ

والناس من هذا التُرابِ وكُلهم في أصلهِ حمأٌ به مسنونُ

لكنَّ من هذا التُراب حوافرٌ ومن التُرابِ حواجبٌ وعيونُ

فإذا استطال بكَ التُّراب فعاذرٌ فلأنتَ من هذا التُّراب جبين

ولئن رجعتَ إلى التُّراب فلم تمت فالجذر ليس يموت وهو دفينُ

لكنَّه ينمو ويفترع الثرى وترفُّ منه براعمٌ وغُصونُ(١٧)

لعلَّ الاستفهام ههنا أراد منه التقرير ، ولم يقصد التنبيه لأمير المؤمنين (عليه السلام) وإنَّما جاء به من خلال (إيَّاكِ أعني واسمعي يا جارة) ، إذ أراد من ذلك بيان ما هيَّة الممدوح ، ولم يكن الخطاب موجها مباشرة للإمام (عليه السلام) ، وكذلك كان الأثر القرآني في هذه القطعة واضحٌ جداً ، فعجز البيت الأول هو حوار مع قوله تعالى : **{إِنَّا خَلَقْنَا الْإِنسَانَ مِن نُّطْفَةٍ أَمْشَاجٍ نَّبْتَلِيهِ فَجَعَلْنَاهُ سَمِيعًا بَصِيرًا}**{الإنسان:٢} ، وعجز البيت الثاني هو اجترار من قوله تعالى : **{وَلَقَدْ خَلَقْنَا الإنسَانَ مِن صَلْصَالٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ}**{الحجر:٢٦} ، والأسلوب المستعمل هو أسلوب قرآني ، فكان الطابع القرآني هو الطابع المسيطر على جمالية البنية النصية لهذه القطعة من القصيدة ، وقد قصد في البيت الأول أنَّ أمير المؤمنين (عليه السلام) هو أصل التُراب الذي خُلق منه الإنسان، والإنسان يفخر أنَّه في اختلاطه وتخلُّطه (**أمشاجه**) ؛ أن ينتمي إليه ، ولم يُجب بعدُ ، ولو لاحظنا كلمة (تراب) التي تكررت (ثمان مرات) في هذه القطعة ، فقد أعطت هذه القطعة بُعداً جماليا فضلا أن أنها جاءت في عنوان القصيدة أيضاً ، فالتكرار هنا ليس اطناباً بقدر ما هو تناسق وتلازم وانسجام في النص ، فكل الابيات التي تلي البيت الأول في هذه القطعة بمثابة الجملة الاعتراضية ، لكنَّها بيَّنت ماهية الإمام امير المؤمنين (عليه السلام) ومحاولة معرفته ، أمَّا البيتان الأخيران ، فيوضحان خلود أمير المؤمنين (عليه السلام) في الحياة إلى الأبد ، وإن ضمَّه التُراب ، فهو كالجذر في النباتات ، يشقُّ الأرض ـ وقد قصد بالثرى الدهر ـ وترف منه البراعم والغصون ـ وهو كل ما خلَّد أمير المؤمنين من تراث وعلوم ومكانة وولاية وغيرها . فقد كانت البنية الجمالية للنسيج اللفظي في هذه الابيات تكمن في الأثر القرآني تركيباً وأسلوباً وتناصَّاً مع آياته المباركة . فضلا عن الكنايات والاستعارات الجميلة التي وضحناها بالمجمل . ولم يكن من الإنشاء سوى البيت الأول من هذه القطعة ، والأبيات التي تلته كلها جاءت خبرية لبيان المكانة وتأكيد عدم وجود هذه الصفات في غيره ، النسيج اللفظي الذي عمل عليه الشاعر في هذه القطعة كان عملاً رائعا من خلال التناسق والانسجام بين مفردات هذه القطعة ، اذ وائم بين التراب والتفاخر ، بيد أن التراب ـ كما هو معرف ـ ليس له قيمة ، لكنه تفاخر لأنَّك لُقبت به ، وكذلك بين التراب والجبين ، والتراب هو موقعه الدنو في حين أن الجبين هو مقدمة رأس الانسان ، فجانس الشاعر بين هذه المفردات بحرفة الحصيف العارف .

ثمَّ ينتقل الشاعر إلى بيان السبب من الحقد الذي كنَّه الأعداء لأمير المؤمنين (عليه السلام) فيقول :

ورجعت أعذرُ شانئيكَ بفعلهم فمتى التقى المذبوح والسكينُ

بـدرٌ وأحدٌ والـهراس وخيبرٌ والنـهروانُ ومثلُها صفينُ

رأسٌ يطيـحُ بها ويندرُ كاهلٌ ويدٌ تُجذُّ ويُجدعُ العرنينُ

هذا رصيدكُ بالنفوس فما ترى أيُحبكَ المذبوحُ والمطعونُ

ومـن البداهـة والديونُ ثقيلةٌ في ان يُقاضى دائنٌ ومدين(١٨)

فالشاعر يرى أنَّ الذين أضمروا الحقد والحسد للإمام أمير المؤمنين (عليه السلام) لهم العذر ، لأنَّه (عليه السلام) لم يترك لهم أثر حسن يُذكر ، وكذلك أوردهم من بئر الخضوع رغم أنفهم ، فله في كل نازلة يد، فهؤلاء كانوا بين المذبوح أبوه أو أخوه أو ابنه أو أحد أقاربه ، فالتجافي بينهم وبين الإمام بمثابة لقاء المذبوح والسكين، وهذان لا يلتقيا أبدا ، وبعدها يُعدد مجموعة من المعارك التي كان لأمير المؤمنين قصب السبق في خوضها والتميز بها ، فبدأ ببدر التي كانت المعركة الفاصلة بين الحق والباطل ، وكان لأمير المؤمنين القدح المعلى في خوضها وخطف النصر فيها، حيث اقتسم مع المسلمين المناصفة في المشركين ، وقد رسم الشاعر صورة مهولة من صور الحرب امتازت بها هذه القطعة من قصيدته موائماً بين ألفاظها ، اذ كان الانسجام بين مفردتي (المذبوح ، السكين) بأسلوب الاستفهام التعجبي ، وهما لا يلتقيان أبدا ، وناسق بين (تُجذُّ ، تُجدع) وكلاهما فعلان مبنيان للمجهول ولم يخاطبه بالمباشر ، والانسجام الصوتي هنا جاء بإحتباك وتراص محكم مما أعطى ملمحاً جمالياً يشدُّ السامع، وبين (رصيدك ، والنفوس) حيث ناسق بين ماهو مادي وبين ماهو معنوي ، والأسلوب الخبري ههنا خرج إلى التهكم ، وقد أطاح (عليه السلام) بأعتى عُتاة قريش في هذه المعركة الفاصلة التي وصفها القرآن الكريم بقوله تعالى : {**وَمَا أَصَابَكُمْ يَوْمَ الْتَقَى الْجَمْعَانِ فَبِإِذْنِ اللّهِ وَلِيَعْلَمَ الْمُؤْمِنِينَ** }{آل عمران:١٦٦} ، فهو يوم الفرقان الذي فرَّق الله به بين الحقِّ والباطل ، رُغم انَّ أصحاب الحقِ قليلون في العدد، لكنَّ إيمانهم كان أقوى من العدد المقابل ، وبعد بدر ذكر شاعرنا يوم أحد الذي هرب المسلمون من أرض المعركة بواسطة فعل مَن غرر بالمسلمين بالنزول من على الجبل الذي أمرهم رسول الله (صلى الله عليه وآله) ، وقد ترك المسلمون رسولَ الله في المعركة ولم يبقَ معه إلاّ بعدد أصابع اليد الواحدة وعلى رأسهم أمير المؤمنين (عليه السلام) ، وبعد هذه المعركة ؛ قال الشاعر : **(والـهراس)** ، لعلَّه لم يقصد معركة بعينها ، لأنَّ الهراس هو شوك الأرض ، فيبدو أنَّه أجمل القول في المعارك الأخرى بأنَّها ذات الشوك والألم فكان مجملها كلمة **(الـهراس)** ، لأنَّه لم يذكر التاريخ معركة بهذا الاسم ، ثمَّ يذكر معركة خيبر التي كانت بيد أمير المؤمنين حصراً وقصتها معروفة ، وقد جاء الاستفهام في هذه القطعة ، ومنها (**فمتى التقى المذبوح والسكين؟**) و (**أيُحبك المذبوح والمطعون؟**) ، أمَّا المعنى البلاغي لهذه الاستفهامات فهو الخروج من معنى الاستفهام إلى النفي ، أي بمعنى : لا يلتقي المذبوح والسكين، ولا يُحبك المذبوح والمطعون ، بعد ذلك يأتي بأسلوب يمزج به القديم بالحديث من حيث اللفظ ، فيقول :

ستظلُّ تحسبُكَ الكواكبُ كوكباً ويهُزُّ سمعَ الدهرِ منكَ رنينُ

وتـعيشُ من بعدِ الخلودِ دلالةً في أنَّ ما تـهوى السَّماءُ يكونُ

إذ جاء بحرف **(السين)** ولم يأت بـ **(سوف)** لأنَّه يُريد أن يقول : في القريب ستظل تحسبك الكواكب كوكباً وستبقى مدى الدهر ، لأنَّها تفيد الآن والمستقبل القريب والبعيد والاستمرار ، وجاء بعجز البيت بكلمات تبعث على

الجمال الروحي والموسيقى ، وقد سكبها بقالب من الكلمات ليجعل منها سياقاً عامًّا يُبيِّن بشموليته كوحدة تناغمية ؛ مدى الدهر ستبقى نغمتك تُطرب آذن الناس المحب والمبغض ، الناصر والموتور ، العدو والصديق ، الصالح والطالح ، المسلم وغير المسلم .

والبيت الأخير فيه من الأثر القرآني الذي يُبيِّن مدى فحولة الشاعر(١٩) وتمكنه من أدواته، فهو اقتباس من قوله تعالى : **{إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ}**{يس:٨٢} ، فكانت البنية الجمالية في هذا البيت في اقتباسه المعنى من الآية المباركة، ولعلَّ ذكره السماء ؛ لم يكن باعتقاده أنَّ الوجود الإلهي وجود جسماني له مكان محدد ، وإنَّما جاء ذكر السماء للدلالة على لازمة من لوازم خلق الله تعالى وهو العلو الارتفاع ،وكذلك توجه الناس إلى السماء لهبوط الرحمة منها كالغيث . فهو لا يعتقد بأنَّ الله جسم موجود في السماء حتى تكون الإشاءة صادرة من العلو المكاني بل أراد العلو المعنوي .

وكذلك جاء الجمال بحركة الأفعال المضارعة التي رصَّع بها البيتين الأخيرين وهي : (**ستظل** ، **تحسبك** ، **يهُزُّ** ، **تعيش** ، **تهوى** ، **يكونُ**) وكلها للدلالة على التجدد والحدوث والاستمرارية .

وقد جاء الشاعر بالتشخيص والتجسيد الذي استعمله ببراعة الصانع الحاذق بفنه من خلال (تحسبك الكواكب) إذ جعل من الكواكب شخوصاً تحس وتحسب له وتقوم بالمتابعة والمشاهدة والإحساس بما حولها وكذلك (يهز سمع الدهر) إذ جسد الدهر وجعل له سمعاً يصغي به إلى الإمام (عليه السلام) و(تهوى السماء) وكأنَّ السماء شخص له القدرة على التنصيب والتنصيل والجعل والإقصاء والشطب والإمضاء ، مما أعطت لوناً جمالياً يأخذ بالألباب .

المبحث الثاني

جمالية توظيف المفردات في قصيدة (إلى أبي تراب)

لتوظيف المفردات أهمية كبيرة في بيان إمكانية الكاتب ـ شاعراً كان أو ناثراً ـ ويُقصد بالتوظيف ؛ هو توظيف المفردة في المكان اللائق بها والدقيق من خلال انتقائها بِحِرْفَةٍ حتى تستقر ((في مكانها وموقعها الجمالي الذي تشعُّ بوساطته دلالات محتوى المضمون الرئيس أو مضمون المحتوى المستهدف تجاه المتلقي للنص ، وسعة تأثيرها عليه كله ، وتأخذ في اللحظة نفسها زمام اعتناق ارتباط المفردات الأُخَر فيه وانسجامها في التوجيه الدلالي لمضمونه نفسه سواء أكانت المفردة اسماً أم فعلاً))(٢٠)، فإنَّه لا يقلُّ أهمية في سياق النص ، لذا جاء في البلاغة نيابة الحرف عن حرف آخر ، وقد اجاد الشيخ الوائلي في توظيف المفردات في كثير من مفاصل قصيدته النونية التي هي موضوع البحث ، لكننا سنقتصر على التوظيف التقابلي للألفاظ الذي جاء في مجموعة من أبيات القصيدة .

فمن المواطن التي جاء بها توظيف المفردة في قصيدة الشيخ الوائلي ، هو ما جاء في مطلع قصيدته التي يقول فيها : [من الكامل]

غـالى يسارٌ واستـخفَّ يمـينُ   بكَ يا لَكُنهكَ لا يـكـادُ يـبينُ
تُجفى وتُعبد والضغائن تغتلي   والـدهرُ يـقسو تـارةً ويـلـينُ (٢١)

إن الشاعر يربط بين دلالة الألفاظ وبين الموسيقى بحرفة فنية وثيقة، تهدف إلى الزيادة في ماهيَّة الفكرة وتكريسها ومن ثم خلق انسجام وتناسق نغمي في كل مفاصل القصيدة .

وبهذا يمكن القول إنَّ الشيخ الوائلي قد نجح في توظيف الطباق البديعي بوصفه ظاهرة دلالية عامَّة ، لكنَّه سما به إلى ظاهرة إيقاعية نغمية وإنْ كانت بشكل أخف مما في الظواهر الأُخرى التي تشكل دائماً مجمل الموسيقى التي تحتوي عليها القصيدة داخلياً .

فجاء بكلمتي **(اليسار واليمين)** ولم يقصد بهاتين الكلمتين معنى الجهتين ، وإنَّما أراد بهاتين الكلمتين انقسام الناس على التطرف ، منهم من أخذ أقصى اليمين بالتطرف بحبه للإمام علي (عليه السلام) حتى وصل به المقام إلى الشرك ، ومنهم من أخذ الجهة المقابلة لهذه الفئة ، فتطرفت إلى أقصى اليسار ببغض الإمام علي (عليه السلام)، وفي عجز البيت أشار الشاعر إلى إفلاس الطرفين من معرفته ، حيث إنَّ جوهره لا يمكن أنْ يُعرف من خلال التطرف القاصي ، فلا هذا ولا ذاك حصل على مراده .

ثمَّ جاء في صدر البيت الثاني بمفردتي **(تُجفى و تُعبد)** وهما شرح لطرفي النقيض **(اليسار واليمين)** حتى إنَّ بعض الذين يفتقرون إلى المعرفة الحقَّة التي أمر الله تعالى المسلمين بالتزامها وهي المودة ؛ تطرفوا إلى أقصى اليسار فجفوا أمير المؤمنين إمَّا حسداً أو خسةً معدن أو مخالفةً للطرف الآخر ليس إلاَّ ، وبالمقابل وصل الأمر بفئة أعلت من مقام أمير المؤمنين (عليه السلام) حتى أوصلته إلى مقام الإلوهية وهذا تطرف لأقصى اليمين وهم خسروا أيضاً ، ففي عجز البيت الثاني جاءت كلمتا (القسوة واللين) بصيغة الفعل المضارع الذي يفيد التجدد والحدوث والاستمرار ، للدلالة على أنَّ الحدث لم يكن منقطعاً أو يمتاز بالثبوت ، فهو تابع لطوارق الدهر ويتماشى معها، وجاء البيتان بالجمل الخبرية التي أفادت البيان والتوضيح . فقد وُفِّق الشاعر في توظيف هذه الكلمات ، إذ أفادت المعنى ووضحت الدلالة ، فضلا عما أكسبه النص الشعري من نغم عذب وموسيقى تتماز بالهدوء نوعاً ما ، ليحصل المتلقي من خلاله على المتعة .

ومن التوظيف الدلالي والنغمي للألفاظ التي نسجها الشيخ الوائلي في قصيدته النونية ، ما جاء في قوله :

فسألتُ ذهني عنكَ هلْ هوَ واهمٌ   في ما روى أم أنَّ ذاكَ يقينُ ؟ (٢٢)

فقد وظَّف الشاعر مفردتي (واهم ويقين) وهما من الكلمات المتقابلة دلالياً والتي تتنافر في الذات الواحدة ، وفي هذا البيت خرج الشاعر عما جاء به أهل اللغة من نحويين وبلاغيين وغيرهم ، فعندهم لا تأتي (أم) المعادلة في سياق الحرف (هل) فهي من مختصات (الهمزة) التي يُجاب عنها بالتعيين(٢٣) ، وهذا الانزياح جاء خرقاً للنمط اللغوي المألوف ، اذ إنّه خرج عن النسق المعهود ولم يكن ذلك بائناً في الإطار العام للنسق اللغوي ، وهذا العمل صُنع بفعل الحاذق المتمرس في أدواته ولم يُحدث خللا في اللفظ والمعنى ، لكنه في العرف اللغوي خرق لنظام السياق المعمول فيه ، وبهذا جعل منه ملمحاً جمالياً بديعاً ، أو أنَّه أراد أن يختص بذلك لإجازة النقاد للشاعر ما لا يُجاز لغيره ، وقد خرج الاستفهام هنا للحيرة ، وقد أحسن الشيخ الوائلي في توظيف الثنائية بين الوهم واليقين في هذا البيت ليمنح معانيه قوةً يستطيع من خلالها استجلاب اكبر عدد ممكن من الاذهان لقبول المعنى ، وتأكيداً يضمن شرعنة الوصول إلى تأثير أكبر في نفوس الآخرين ، فهو يُسائل ذهنه عن أمير المؤمنين (عليه السلام) هل أن الذهن كان متوهما في الخضوع وقبول ما وصل عنه (عليه السلام) أو الذي وصل هو يقين ، وكذلك فيه من

الإيجاز في الحذف ، من خلال كفايته بالمعنى الذي أعطاه البيت ، والمعنى : (أم أنَّ ما وصل إلينا يقين لا يقبل الشك فعلينا التسليم له والدفاع عنه) وهذا المعنى كثَّفه في عجز البيت ، والقارئ لا يجد خللاً في البيت ، فالمعنى أغنته الألفاظ التي وردت في عجز البيت .

ومنه كذلك ما جاء في قوله أيضاً الذي جمع به المتضادات بين المبالغة والتقصير، والتبذير والبخل ، وكذلك بين الأصيل والهجين ، فيقول :

فإذا المبالغُ في عُلاكَ مُقصِّرٌ   وإذا المُبذِّرُ في ثناكَ ضنينُ

....

والشوطُ مملكةُ الأصيلِ وإنَّما   يُؤذي الأصائلَ أن يسودَ هجينُ(٢٤)

في البيت الأول نجد اللمسة القرآنية واضحة جداً ، فالشاعر استعمل النظام القرآني في سبك ألفاظ البيت الأول من حيث الصياغة وتوظيف الألفاظ ، فمن خلال الصياغة جاء بالاسم بعد الأداة (إذا) التي لا يأتي بعدها اسم إلا بالمفاجئة ، أمَّا من حيث الألفاظ ؛ فقد جاء بكلمة (ضنين) مقابل التبذير وهي من الألفاظ القرآنية الصريحة التي وردت في قوله تعالى : {**وَمَا هُوَ عَلَى الْغَيْبِ بِضَنِينٍ**}[التكوير:٢٤] ، فالذي اتصف بالمبالغة في مدحك لم يصل إلى المدح الحقيقي في إيفائكَ حقك ، فهو مقصرٌ، وقد جاء بكلمة (المبالغ) بصيغة الفاعل ليصل من خلاله لبيان ثبوت المبالغة في المدح ، أي لم يكن ليبالغ مرة واحدة ، بل كانت صفة المبالغة في مدحك ثابتة عنده ، ومع ذلك فهو مقصرٌ ، ولن يصل مادح لكنه أمير المؤمنين (عليه السلام) حيث جاء في الحديث الشريف ((قال رسول الله صلى الله عليه و آله و سلم لعلي بن أبي طالب عليه السلام **يا علي لا يعرف الله تعالى إلا أنا و أنت و لا يعرفني إلا الله و أنت و لا يعرفك إلا الله و أنا**))(٢٦) ، وهذه المعرفة الثلاثية لا يُمكن لأحدٍ أن يعرف كنهها ، لكن حسبنا أن نجد ونجتهد في المعرفة ، وقد أجاد الشاعر في هذا المضمار في توظيفه للمعنى العام للرواية الواردة وسبكها في قالب من الألفاظ استطاع من خلاله احتواء المعنى العام لها .

وقد قابل اسم الفاعل (مبالغ) بنده بصيغته المُثلى ، فقد جاء بضده بالصيغة نفسها (مُقصِّرٌ) ولم يقل : يُقصِّرُ ، بصيغة الفعل المضارع التي تفيد التجدد والحدوث، لأنَّها توحي إلى الممكن في المستقبل ، لكنَّه أراد الإثبات فجاء بصيغتين متماثلتين .

ومن الابيات الرائعة التي وظَّف فيها الشاعر النسيج التقابلي الدلالي ؛ ما جاء في قوله :

في الحربِ أنْتَ المُستحمُ من الدِّما   والسلمِ أنتَ التينُ والزيتونُ

والصبحِ أنتَ على المنابرِ نغمةٌ   والليلِ في المحرابِ أنتَ أنينُ

تكسو وأنتَ قطيفةٌ مرقوعةٌ   وتموتُ من جوعٍ وأنتَ بطينُ

وترقُّ حتى قيلَ فيكَ دُعابةٌ   وتفحُّ حتى يفْزَعُ التنينُ(٢٧)

فجاء الشاعر في هذه القطعة بمفارقات ، فصدر البيت يمقابل العجز تماماً ، إذ جاءت مفردتا (الحرب والسلم) و(الاستحمام بالدماء وهو كناية عن شدَّة الحرب وغلاظة وقعها وحمي وطيسها ، والتين والزيتون اللتان ترمزان للسلم والأمان والطمأنينة) ، فقد اراد أن يوضح التقابل الدلالي الذي امتاز به الإمام (عليه السلام) من خلال الشجاعة والإقدام والتصدر في الحرب بكرِّه وقذف نفسه في لهواتها دون توانٍ منه ، وكذلك هو رمز للسلم والدعوة

إليه ، والرحمة والرأفة لا تنفكَّان عنه ، ولا تتحصل هذه الميزة في شخص واحد إلا في شخص الإمام علي بن ابي طالب (عليه السلام) ، فلا تجد من هو رجل حرب يمتلك الرحمة وراية السلم معاً . كما نسج الشاعر الفاظ هذه القطعة بنسيجد معنوي جميل ، ففي صدر البيت الأول وظف مفردة بالدماء في سياق الحرب مجاريا المعنى العام للمعروف عن الحرب ، وكذلك ما عُهد للسلم وهو التين والزيتون .

أمَّا في البيت الثاني ؛ فقد زاوج الشاعر بين الفرح والبكاء من خلال مفردتي (النغمة) التي هي كناية عن الفرح والسرور ، و(الأنين) التي هي كناية عن الالم والخوف من ذات الله تعالى ، فأراد أن يُبيِّن مدى الانسجام بين المفردتين في ذات أمير المؤمنين (عليه السلام) ، فاستطاع الشاعر أن يوظفهما توظيفاً رائعاً يكشف عن مدى تمكنه من أدواته ، وأنَّه ذو قدرة على تناغم المتنافرات ، وهذا البيت جاء من باب الوصل مع البيت الذي سبقه وكلاهما من الجمل الخبرية التي خرجت عن الخبر إلى معنى إظهار الخصائص وتأكيدها . وفيه أيضا من الجمال الصوتي المعنوي ، حيث جعل من الإمام نغمة لصوت الأذن وأنين في هدوة الليل.

أمَّا في البيت الأخير من هذه القطعة فجاء بمفارقات دلالية رائعة ، وتتمثل هذه المفارقات في كلمتي (ترق) و(تفحُّ)، وجاء بهذه الكلمة ليدل بها على الخشونة والقوة ، وهما كلمتان متعاكستان ،وكأنَّ الدُعابة منقصة في الرجل !! وقدَّ وظفها الشاعر هنا توظيفاً يكشف عن قوة في التمكن من أدواته ومعرفته في سبك القصص في ألفاظ قليلة ، وقد جعل فيها الفعل مبني للمجهول (قيل) لعلَّه أراد من ذلك عدم التجريح لأنَّه أراد من ذلك التهكم ، لذلك كانت التفاتة رائعة من الشاعر لتكون القصيدة عامة لا تجريح فيها ، وفي عجز البيت جاء بكلمات لم تكن مألوفة في الشعر ، ولعلَّها جديدة ، وقد صاغها صياغة رائعة جداً ووظفها بتوظيف يبعث على التأمُل ، فمن الفعل (تفحُّ) الذي فيه من الحركة الداخلية والصعوبة النطقية ما هو بائن ، إذ إنَّ تشديد الحاء فيه ضغط هوائي كبير ، فهو((حركة جوهرية كبيرة تُماثل الحركة المتعاظمة للأشياء في الطبيعة ولا يقوم الحاء بتجزئة أو تفريق الموضوع مثل الفاء أو إعادته أو تكرار حركته مثل الراء . إنَّما يتعاظم الموضوع نفسه بالحاء إلى أبعد حدٍ ممكن ... فإنَّ الذي يُعيِّن هذه الحدود القصوى للتعاظم هو الموضوع . فالحرف يعمل بدقة وبصورة متكاملة . امَّا الإطلاق فإنَّه أمرٌ يخص المتكلمين فقط.))(٢٨)، لذا كان الاختيار لهذه الكلمة من قبل الشاعر دقيقاً جداً .

وكرر الشاعر الضمير (أنتَ) ست مرات في هذه القطعة ، وذلك للتوكيد والتثبيت والمدح ، والإشارة فيه من باب التشخيص والتحديد لا من باب الإقحام ، فهو اطناب مع الفائدة ، أمَّا الوجازة في البيت الثاني جاءت في مضمار الفهم السياقي، فقد أفصح السياق عن المعنى العام الواضح ، فاكتفى الشاعر بإيضاح السياق للمعنى فلم يوضح ذلك بعد ، وهذا البيت لا يبعد عن قول الناشئ الصغير في امير المؤمنين (عليه السلام) ، إذ قال :

[من الوافر]

هو البكَّاءُ في المحرابِ ليلاً　　　　هو الضحَّاك إن جدَّ الضرابُ(٢٩)

إذ امتصَّ الشاعر هذا المعنى من الناشئ وسكبه في قالبه الخاص ، والقارئ إن لم يكن يعرف بقصيدة الناشئ فلن يستطيع معرفة التناص بينهما ، والآن نستطيع القول : إنَّ جمالية توظيف المفردات في قصيدة الشيخ الوائلي ؛ يكمن في توظيفه للمتضادات الدلالية ، وقد برع في ذلك براعة منقطعة النظير كما ذكرنا ، وهذا يكشف تمكنه من الشعر، فلا يتأتى هذا لكل شاعر ، فلم يكن عميداً للمنبر فحسب ؛ بل هو عميد للشعر والأدب ، وقد حوى هذا

الرجل ما لم يستطع غيره احتواء بعضه ، وديوانه خير دليل على قولنا هذا ، فلم يترك بحراً من الشعر إلا جابه ، ولا معنى إلا أصابه ، فهو الخسارة العظمى للمنبر المرشِد والشعر المثقف الممزوج من القديم والحديث ، نسأل الله تعالى أن يتغمده بواسع رحمته إنَّه غفور رحيم .

والحمد لله رب العالمين ..

الخاتمة

بعد هذه الرحلة الممتعة مع القصيدة الغراء العصماء من قصائد الشيخ الدكتور أحمد الوائلي **(إلى أبي تُراب)** تمخض البحث بالنتائج الآتية :

١. كانت البيئة الدينية مؤثرة تأثيراً واضحاً في شعر الشيخ الوائلي كما توضَّح في القصيدة التي هي موضوع الدراسة ، إذ نأى عمَّا هو بعيد عن الدين .

٢. تسمية القصيدة **(إلى أبي تُراب)** توحي أنَّها رسالة إلى الإمام أمير المؤمنين (عليه السلام) ؛ بيد أنَّها كانت رسالة إلى أعدائه بإبراز فضائله وخصائصه ومميزاته ، وهذا من باب إياكِ أعني واسمعي يا جارة .

٣. لم يتوخَ الشاعر التسلسل الزمني في القصيدة إلا في بعض الأحيان ، وهذا يكشف أنَّه لا يُعير اهمية للزمن بقدر ما يُريد بيان الحقائق .

٤. استعماله حرف (النون) للقافية أعطى القصيدة مرونة عالية وسلاسة كبيرة مما جعلها سهلة سريعة الحفظ ، ذات تأثير كبير على السامع.

٥. امتلكت القصيدة وحدة موضوعيَّة شمولية ، كما انمازت ابياتها بالمعنى الاستقلالي الموحد ، لم يشترك بيتان فيها للتكملة ، أي لم يكن فيها معنى متصل بل كانت ابياتها تحمل المعنى المنفصل ، وبعبارة أخرى : يستطيع القارئ أن يجتزئ أي بيت يشاء منها فلا يخل فيها ولم يكن المعنى فيه ناقصاً ، وهذا يكشف قوة إمكانية الشاعر في حبك الأبيات بمعانيها .

٦. كان النسيج اللفظي نسيجاً محكماً مُصاغاً بيد الحريِّف الذي يُصهر المعاني في الألفاظ التي تستطيع إظهارها من دون خلل أو نقص .

٧. كان للأثر القرآني نصيب في هذه القصيدة كما توضَّح لنا ، وكذلك النص الروائي و التناص الشعري ، وهذا يكشف ثقافة الشاعر الكبيرة ومعرفته بالقرآن الكريم والرواية و الشعر .

٨. أمَّا توظيف المفردات ؛ فهو الآخر كشف لنا عن امكانية الشاعر في توظيف المفردات ، حيث مازج بين المتضادات ذات التقابل الدلالي ، وبيَّن من خلالها أنَّها من مختصات أمير المؤمنين ، ولا يُشاركه بها أحد ، وسبكها سبكاً رائعاً أظهر من خلاله شاعريته الفذّة .

الهوامش

١. في النقد الأدبي الحديث والمذاهب الأدبية : ٥ـ٦، ويُنظر : مشكلة الفن، د. زكريا إبراهيم: ٢٥.
٢ـ نثر الإمام الحسين ، دراسة تحليلية في جمالية بنية النص: ١٥ .
٣. يُنظر : الأسس الجمالية في النقد العربي : ٣٤١ .
(*) . كذا في الأصل ، والصواب : هيأة .
٤ـ شعر نزار قباني ـ دراسة جمالية ـ (رسالة) : ٢١ .
٥ ـ التفضيل الجمالي(دراسة في سايكولوجية التذوق الفني) : ١٤ .
٦ـ يُنظر : الأسس الجمالية في النقد العربي(عرض وتفسير ومقارنة) : ٣٢ .
٧ـ يُنظر : القيم الجمالية: ٣٣٥ ، في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات : ١٤ ، شعر نزار قباني ـ دراسة جمالية ـ (رسالة) : ١٩ .
٨ـ يُنظر : ديوان الوائلي : ٩ـ١٥ ، موسوعة مصائب اهل البيت (عليهم السلام) :٧ـ١٧ ، الكوكب الدري من شعراء الغري : ٨٠ .
٩ـ يُنظر : في نظرية الأدب وعلم النص : ٢٦٥ ـ ٢٦٦ ، جماليات التجاور : ٦٢ .
١٠ـ يُنظر : نحو نظرية أسلوبية لسانية : ١٤٧ ، النقد الجمالي في النقد الألسني (بحث) : ٢٠٦، أسس الخطاب الحداثي (بحث) : ٨٤ .
١١ـ التصوير الفني في القرآن الكريم : ٩٠ ـ ٩٨ ، اللغة الشاعرة : ٨ .
١٢ـ نثر الإمام الحسين ، دراسة تحليلية في جمالية بنية النص: ٧٩ ـ ٨٠ .
١٣ـ ديوان الوائلي : ٨١ .
١٤ـ الايقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة : ٣٥٥ .
١٥ـ ديوان الوائلي : ٨١ .
١٦ـ أساس البلاغة : ٤٠٧/١ .
١٧ـ ديوان الوائلي : ٨١ـ٨٢ .
١٨ـ المصدر نفسه : ٨٤ .
١٩ـ هذا المصطلح أول من ذكره عبد الملك بن قريب الأصمعي في كتابه فحولة الشعراء ، وبعده جاء ابن سلام الجمحي بهذا المصطلح بعنوان كتابه (طبقات فحول الشعراء) .
٢٠ ـ نثر الإمام الحسين ، دراسة تحليلية في جمالية بنية النص: ١١٢ . وأول من تكلم عن اللفظ والمعنى هو الجاحظ في البيان والتبيين وقد اكتمل ذلك على يد عبد القاهر الجرجاني في دلائل الاعجاز .
٢١ـ ديوان الوائلي : ٨١ .
٢٢. المصدر نفسه : ٨٢ .
٢٣. يُنظر : الكافي في البلاغة : ٣٤٠ ، البلاغة العربية أسسها ، علومها ، فنونها : ٢٥٨ ، من بلاغة القرآن : ١٦٤ ، مباحث علم المعاني في تفسير (من هدى القرآن) للسيد محمد تقي المدرسي:٣٩ .
٢٤. ديوان الوائلي : ٨٢ .
٢٥. روضة الواعظين في شرح من لا يحضره الفقيه : ٢٧٣/١٣ .
٢٦ . نهج البلاغة : ٣٧٥ .
٢٧. ديوان الوائلي : ٨٣ .
٢٨. اللغة الموحدة : ٥٧٩ .
٣٩. القصائد الخالدات : ٣٨ .

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم .**
- أساس البلاغة ، جار الله الزمخشري ت(٥٣٨هـ) ، تحقيق : محمد باسل عيون السود ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨م .
- الأسس الجمالية في النقد العربي ، د. عز الدين إسماعيل ، دار الفكر العربي ، مطبعة البردى ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٦م .
- الأسس الجمالية في النقد العربي(عرض وتفسير ومقارنة) د. عز الدين إسماعيل، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،العراق،ط٣، ١٩٨٦م .
- أسس الخطاب الحداثي ، د. محمد رضا مبارك ، مجلة : آفاق عربية ، العدد (٨) ، ١٩٩١م .
- الأمالي ، ابن بابويه القمي (الشيخ الصدوق) ، ت(٣٨١هـ) ، دار الأندلس ، بيروت ، د.ط، د.ت .
- الإمامة والسياسة ، ابن قتيبة الدينوري ، دار الكتاب العربي ، دمشق ، ط٢ ، ١٩٩٧م .
- الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة ، مصطفى جمال الدين ، مطبعة النعمان، النجف الاشرف ، ط٢ ، ١٩٧٤ .
- البلاغة العربية أسسها ، علومها ، فنونها ، عبد الرحمن حسن حبنَّكة الميداني ، دار القلم، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٦ م .
- التصوير الفني في القرآن الكريم ، سيد قطب ، دار المعارف ، القاهرة ، د.ط ، ١٩٦٣م.
- التفضيل الجمالي(دراسة في سايكولوجية التذوق الفني) ، د. شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة،العدد٢٦٧، ١٩٧٨م .
- جماليات التجاور ، د. كمال أبو ديب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٧م .
- ديوان الوائلي ، الدكتور الشيخ أحمد الوائلي ، مؤسسة البلاغ ، بيروت ، ط١ ، ٢٠١١م.
- روضة الواعظين في شرح من لا يحضره الفقيه ، محمد تقي المجلسي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٤م .
- شعر نزار قباني ـ دراسة جمالية ـ (رسالة) ، سحر هادي سعيد شبر ، جامعة الكوفة ، كلية التربية للبنات ، ٢٠٠٩م .
- علل الشرائع ،ابن بابويه القمي المعروف (الشيخ الصدوق) ، ت(٣٨١هـ) ، دار الأندلس، بيروت ، د.ط ، د.ت .
- في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات ،د. فائق مصطفى ، د. عبد الرضا علي، مديرية دار الكتب للطباعة والنشر ،الموصل،العراق،ط١ ١٩٨٩م .
- في النقد الأدبي الحديث والمذاهب الأدبية ، د. حسن الخاقاني ، مطبعة الباقر ، النجف الأشرف ، ط١ ، ٢٠١٠م .

- في نظرية الأدب وعلم النص ، إبراهيم خليل ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت ، ط١ ، ٢٠١٠م .
- القصائد الخالدات ، محمد عباس الدراجي ، مطبعة أوفسنيت الانصار ، نشر وتوزيع : مكتبة الأمير ، بغداد ، د.ط. ١٩٨٩م .
- القيم الجمالية ، عبد المنعم عباس ،دار المعرفة الجامعية ،الإسكندرية ١٩٨٧م.
- الكافي في البلاغة ، أيمن أمين عبد الغني ، دار التوفيقية للتراث ، القاهرة ، د.ط ، ٢٠١١م.
- الكوكب الدري من شعراء الغري ، الشيخ علي الخاقاني ، اعتنى به وهذبه : محسن عقيل، ذوي القربى ، قم ، ط١ ، ١٤٢٧هـ .
- اللغة الشاعرة ، عباس محمود العقاد ، نهضة مصر ، القاهرة ، د.ط ، ١٩٩٥م .
- اللغة الموحدة ، عالم سبيط النيلي ، دار المحجة البيضاء ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٨م .
- مباحث علم المعاني في تفسير من هدى القرآن للسيد محمد تقي المدرسي ، (رسالة) ، خالد عبد النبي الأسدي ، جامعة كربلاء ، كلية العلوم الإسلامية ، ٢٠١٧م .
- مشكلة الفن ، د. زكريا إبراهيم ، إتحاد الكتاب اللبنانيين ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٢م .
- من بلاغة القرآن ، أحمد أحمد بدوي ، نهضة مصر للطباعة والنشر ، الجيزة ، مصر ، د. ط ، ٢٠٠٣م .
- من دولة عمر إلى دولة عبد الملك بن مروان ، محمد علي بيضون ، دار الكتب العلمية، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٣م .
- موسوعة مصائب اهل البيت (عليهم السلام) ، الشيخ احمد الوائلي ، دار الكتاب العربي، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٩ .
- نثر الإمام الحسين ، دراسة تحليلية في جمالية بنية النص ، د. حيدر محمود شاكر الجديع ، مؤسسة الأعلمي ، بيروت ، ط١ ، ٢٠١٤م .
- نحو نظرية أسلوبية لسانية ، فيلي ساندريس ، ترجمة : د. خالد محمود جمعة ، دار الفكر ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٣م .
- النقد الجمالي في النقد الألسني قراءة لجماليات الإبداع وجماليات التلقي ، معجب الزهراني ، مجلة فصول ،العدد (الثامن) ، ١٩٩٧م .
- نهج البلاغة ، أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (عليهما السلام) ، جمعه : السيد الشريف الرضي ، شرح : الشيخ محمد عبده ، مؤسسة المختار ، القاهرة ، ط٢ ، ٢٠٠٨م .